

Filmski Najslajše svet dejstvo Bruna ljubezni Dumonta je njena nasilnost

Katja Čičigoj

Silovitost ljubezenskega čustva, ki lahko prerase v hrepenenje po nasilju nad seboj ali nad drugimi, je morda bistvena opredelitev mlade Céline (v neverjetno poglobljeni in subtilni interpretaciji Julie Sokolowski), nosilke te izjave v zadnjem filmu Bruna Dumonta *Hadewijch* (2009). Mlada bodoča nuna ob vstopu v samostan od krščanske svetnice in mučenice ne prevzame zgolj imena in naslovnega stavka, temveč tudi njegovo utelešeno prepričanje: mistično ljubezen do (odsotnega) Boga, ki jo vodi od askeze in samotrpinčenja v samostanu prek nelagodne vrnitve v »realno življenje« pariške buržoazne družine do nakazanega srečanja z nasilno destrukcijo in samodestrukcijo.

Nov izdelek provokativnega francoskega cineasta je v tem smislu tematsko nadaljevanje in morda sublimirana

sinteza njegovega opusa, po drugi strani pa je po formalni plati svojevrstna inovacija.

POZNAVAJOČ DUMONTOVE PRETEKLE STVARITVE UTEGNE GLEDALCA MORDA ŠOKIRATI PRAV NE ŠOKANTNOST NJEGOVEGA ZADNJEGA FILMA: PRESENETLJIVA ODSOTNOST EKSPlicitNIH ORGIastičnih ALI ANIMALIČNIH SEKSUALNIH PRIZOROV IN ODSOTNOST EKSHIBICIJE NEPOSREDNEGA TELESNEGA NASILJA, ZARADI KATERIH DUMONT RAZPOLAVLJA TAKO ŠIRŠE OBČINSTVO KOT TUDI STROKOVNO JAVNOST.

Zaradi te prepoznavne note so ga nekateri kritiki (James Quandt in Jonathan Romney) v preteklosti z negativnim predznakom obravnavali v kontekstu pojava, ki so ga poimenovali *novi*

francoski ekstremizem. S tem označujejo val francoskih filmov (režiserjev kot so Gaspar Noé, Catherine Breillat, Claire Denis, Jean-Claude Brisseau ipd.), ki pod navdihom de Sada, Pasolinija in Batailla in svojih filmih prikazujejo eksplicitno nasilje in brutalno seksualnost, oropano vsakršnih čustev, pomena in smisla.

Danes so seveda podobe nasilja tako rekoč naš vsakdanji kruh. Nenehno smo izpostavljeni medijskim reportažam iz vojnih in drugih kriznih območij, holivudska filmska mašinerija pa je spretno izrabila hiperrealistične reprezentacije nasilja *ad infinitum* in iz njih ustvarila profitabilne žanrske izdelke (od grozljivk, akcijskih avantur, vojnih filmov do kavbojk). Kot opozarja Brian Massumi, je danes kapital eksploativen še tako deviantne afekte, vsako politično nekorektnost in tradicionalno (nasilno ali spolno) »perverzno«, jih prežvečil in na trg izpljunil v obliki lično zapakiranih, ravno zadosti šokantnih (tudi filmskih) izdelkov. Je torej Dumont zgolj eden v vrsti teh »prežvekovalcev deviacij«, ki je našel profitabilno tržno nišo tudi na polju bolj artistične festivalske produkcije?

Prav recepcija njegovih filmov postavlja zgornje teze pod vprašaj. Kljub njegovi večkrat izraženi želji delati filme za množice, so njegova dela uspešnice bolj med festivalsko strokovno elito, ki mu redno dodeljuje nagrade, kot med množičnim občinstvom. In kljub temu, da poplave prizorov nasilja iz vseh strani in vseh medijev ne delujejo kot spodbujevalci senzibilnosti za sočloveka, temveč nasprotno, kot cepivo in paliativ, ki nas dela ravnodušne (kot že desetletja ugotavljajo kritiki medijev kot Paul Virilio ali Vivian Sobchack), ob Dumontovih (in določenih drugih) filmih gledalci še vedno množično in zgroženo zapuščajo dvorane, kar se ne dogaja ob akcijskih krvavih spektaklih. Ali ni to znak tega, da dolgi kadri neosmišljenega nasilja in seksualnosti v Dumontovih filmih neizprosno stopajo na žulj sodobnim konzumentom filmskih podob?

Kot ugotavlja Darren Hughes ob filmu *Devetindvajset palm* (Twenty-nine Palms, 2003), Dumont s svojo kamero ustvarja neizprosno sliko ameriške puščave, s katero implicitno dekonstruira imaginarij o ameriški družbi, ki nam ga servirajo holivudski filmi in ameriška pop-kultura. Ameriška pustinja ni več prostor, kjer bi kavboji s svojimi junaškimi akcijami nasilja očistili družbo – Dumontova eksplicitnost uhaja tako komodifikaciji osmišljenega mačizma klasičnih žanrskih filmov kot njegovi sodobni stilizaciji v znanstveno-fantastičnih akcijskih filmih, pa tudi njegovi neškodljivi sterilizaciji v medijskih poročilih. Brutalna sodomizacija glavnega junaka, ki boleha za mačističnim kompleksom nemoči (s posestjo megalomanskega vojaškega džipa in posesivnim obnašanjem do ruskega dekleta, ki temu pritičejo), in njegovo nasilno »maščevanje« z nehumanim umorom dekleta, se ne izidejo v kako racionalno razlago, višji smisel, pravično izravnavo ali katarzo. Podobno tudi boji mladeničev na tujem ozemlju iz filma *Flandrija* (Flanders, 2006), njihovo nehumano mučenje zapornikov in posiljevanje deklic, maščevanje lokalnega prebivalstva s sodomizacijo in amputacijo njihovih spolnih organov, ne dobijo nikakršne končne osmislitve v zmagi,

HADEWIJCH



porazu ali pravični sodbi. Nasprotno – občutek čiste telesne groze in gnusa, ki ga zapušča neosmišljena brutalnost Dumontovih filmov, je soroden tistemu, ki ga ustvarja konceptualno podobna dekonstrukcija ameriške komodificirane fascinacije z nasiljem v filmu *Red White & Blue* (2010, Simon Rumley). S subverzijo in radikalizacijo žanra grozljivke oz. *slasherja* se britanski film, ki večino časa poteka kot lakonična pripoved o življenju lahkoživke in bivšega zasliševalca zapornikov v Iraku v zaspanem mestecu v Arizoni, zaključuje v nesmiselni in občutno realni poplavi krvi.

Sorodno tudi Dumontovi filmi ne zapadajo hiperrealistični spektakularizaciji nasilja in šokantni, a estetizirani vojaški seksualnosti, ki služi njihovi komodifikaciji v (holivudski in drugi) žanrski produkciji. Dumont eksplicitnost obrne proti njej sami – proti intelektualni apatiji in spektakelski distanci, ki jo siceršnja hiperprodukcija in izraba tovrstnih podob povzroča. A poleg tega angažiranega političnega pomena ima zveza erotike in nasilja v Dumontovem opusu še drugo plat. Eksplicitnost njegovih filmov ne postavlja zgolj žgočega zrcala sodobni družbi, temveč nasprotno – prikazuje razsežnosti človeške eksistence, ki so na nek način njena bistvena določila. Ta pa lahko prevzamejo številne izraze – brutalni sadizem ali apatična navajenost nanj sta zgolj njihova sodobna variacija.

NELOČLJIVA ZVEZA MED LJUBEZNOSTJO IN NASILJEM JE TOREJ TUDI RDEČA NIT NJEGOVEGA NAJNOVEJŠEGA FILMA *HADEWIJCH*, IZ KATEREGA KOT OMENJENO NJIHOVA BRUTALNA EKSPPLICITNOST IZOSTAJA. A KLJUB TEMU MORDA PRAV V TEJ STILIZACIJI, KI OBE RAZSEŽNOSTI PRENESE NA RAVEN (RELIGIOZNE) MISTIKE, NAS TA VEČNA RAZSEŽNOST ČLOVEŠKE EKZISTENCE PRESUNE BOLJ KOT TAKRAT, KO DOBI EKSPPLICITNO AVDIO-VIZUALNO OBLIKO.

Dejanja mazohistične avtomortifikacije in skrajne askeze, nakazan versko-fanatični terorizem, pa tudi neizmerno telesno hrepenenje po združitvi z Bogom, po občutju božje ljubezni, so afekti, s katerimi se sodobni gledalci na razumski ravni težko poistovetimo. Mlada Céline deluje kot nezemeljsko bitje z drugega sveta, katere dejanja in razmišljanja uhajajo naši razumski logiki. In vendarle so čustva in občutki, ki se



prek njenega magnetnega obraza dobesedno izlijejo prek platna in kot orjaški val preplavijo občinstvo, na instinktivni ravni vsem blizu.

S filmom *Hadewijch* Dumont nadaljuje svoj niz tematik in likov, vzeti iz neo-religioznega registra (prisoten v filmih *Jezusovo življenje* [La vie de Jésus, 1997], *Človečnost* [L'humanité, 1999], *Flandrija*), obenem pa prvič eksplicitno obravnava zanj posebno fascinantno tematiko mysticizma in vizionarstva, ki je botrovala njegovi obravnavi v kontekstu Bressonovega filmskega nasledstva. A kot Dumont sam večkrat poudarja, ga ne zanima religioznost kot taka, temveč zgolj njena forma: ljubezen do Boga je zgolj prototip apriornega človeškega hrepenenja po presežnem, po ljubezni kot taki. Podobno kot je bil osnovni motiv njegovega prvenca *Jezusovo življenje* (scenarij je napisal po lastnem filozofskem romanu) na platno prenesti neko pristno človeškost (z vso njeno ljubeznijo in nasilnostjo), prisotno v krščanski misli, a odsotno v šolah in cerkvah, tudi tokrat njegova intenca ni sporočilo pomiritve v okviru najdene religioznosti, temveč provokacija gledalca k iskanju presežnega v človeškem svetu – kot je dejal ob filmu *Jezusovo življenje*: »Nisem prerok, ni moja naloga, da karkoli razkrijem, temveč je naloga ljudi, da nekaj naredijo.«

V tem kontekstu gre tudi brati podobnosti in razlike z mojstrom neo-religioznih filmskih topik, Bressonom. Lahko bi rekli, da tudi za Dumontov filmski slog velja to, kar je Susan Sontag izpostavljala v zvezi z Bressonom: odsotnost psiholoških motivacij, navidezna neutemeljenost ravnanja likov je namerna – kot izpostavlja tudi Dumont, njegovi liki niso resnični ljudje, temveč »okrnjene osebe«, sublimacije in stilizacije, s katerimi vzame pod lupo določene razsežnosti človeške narave. Njihovo ravnanje ni racionalno razložljivo – še toliko manj so razložljiva religiozno ravnanje in čustva, apriori vpeta v polje iracionalnega verjetja, ne pa razumske argumentacije. A Dumontu, kot rečeno, gre bolj za formo religioznega občutka kot za njegovo vsebino in pozitivno afirmacijo – in v tem se skriva tudi bistvena razlika z Bressonom: občutek, ki prevzame gledalca ob Dumontovih filmih, ni občutek harmoničnega miru in katarze v resnici religije, temveč nemir nelagodnega spraševanja in negotovosti.

Kljub jasni krščanski ikonografiji in simboliki, ki prežema Dumontovo najnovejšo stvarino – ta se začne z naslovom (imenom svetnice) in zaključi s prizorom poskusa samoutopitve mlade Céline v jezeru, iz katerega jo reši hristoidni obrtnik, ki dela v samostanu (aluzije na Kristusa in krst kot ponovno rojstvo se zdijo neogibne) – pa so razprave o religiozno-ideološkem pomenu in kronološko-vzročni sukcesiji zadnjega prizora in vmesnega vrivka – sekvence teroristične razstrelitve neke ulice – plodne samo, če ostajajo zgolj to – razprave. Če jih želimo oblikovati v strnjeno racionalno interpretacijo, ki bi zakoličila ideološki pomen filma (bodisi v afirmacijo krščanske religioznosti proti islamskemu fundamentalizmu, bodisi v kritiko obeh kot škodljivih ekscesov fanatične religioznosti bodisi v sporočilo o sekularizaciji religijskih čustev v tosvetno humanost), morda zgrešimo temeljno poanto Dumontovega filma. Ta se skriva prav v namerni eliptičnosti filmske naracije, katere funkcija je sorodna eksplicitnim prizorom nasilja in seksualnosti v drugih njegovih filmih: šok ali paradoks brez izostanka, ki ne more biti zakoličen z racionalno razlago (kot npr. zaključni prizor Hanekejevega filma *Skrto* (Caché, 2005), ki s svojo nedoločljivo ikonično podobo prikriva status lastne realnosti), temveč gledalca potegne v aktivno sokreacijo pomena filma, v samospraševanje, ki po ogledu filma ne poneha.

Ne glede na religiozno ozadje gledalca in ne glede na nerazumljivost Célinine goreče, telesne želje po presežnem, ni učinek antologijskega prizora njenega obupanega, razrvanega joka in klicanja odsotnega Boga ob hladnih cerkvenih zidovih v dežju nič manjši kot učinek težko gledljivih prizorov posilstev in amputacij iz Dumontovega preteklega filmskega opusa. Vsi tovrstni zarez v ustaljene obrazce žanrskih narativnih linij predstavljajo kamen spotike, ki ga Dumont nastavlja sodobnemu gledalcu – če naj ponovno citiram: »Nisem prerok, ni moja naloga, da karkoli razkrijem, temveč je naloga ljudi, da nekaj naredijo.«